

Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*

Elena Cervellati (e.cervellati@unibo.it)

Il balletto fantastico e Marie Taglioni

Negli anni Trenta dell'Ottocento in alcuni grandi teatri istituzionali europei fioriscono balletti in grado di raccogliere e fare precipitare in una forma visibile istanze che percorrono, proprio in quegli anni, diversi ambiti della cultura, della società, del sentire, consolidando e facendo diventare norma un certo modo di trovare temi e personaggi, di strutturare tessuti drammaturgici, di costruire il mondo in cui l'azione si svolgerà, di danzare.

Mondi altri con cui chi vive sulla terra può entrare in relazione, passaggi dallo stato di veglia a sogni densi di avvenimenti, incantesimi e malefici, esseri fatti di nebbia e di luce, ombre e spiriti impalpabili, creature volanti, esseri umani che assumono sembianze animali, oggetti inanimati che prendono vita e forme antropomorfe trovano nello spettacolo coreico e nel corpo danzante di quegli anni un luogo di elezione, andando a costituire uno dei tratti fondamentali del balletto romantico.

Il danzatore abita i mondi proposti dalla “magnifica evasione”¹ offerta dal balletto e ne è al tempo stesso creatore primo. È capace di azioni sorprendenti, analoghe a quelle dell'acrobata che “poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps”². Lo stesso corpo

* Il presente saggio è in corso di pubblicazione in Pasqualicchio, Nicola (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, atti del convegno, Università degli Studi di Verona, Verona, 10-11 marzo 2011.

¹ Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, Roma, Dino Audino Editore, 2003, p. 248.

² "Persegue la propria perfezione attraverso la riuscita dell'atto prodigioso che valorizza tutte le risorse del proprio corpo" (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1970, p. 44, trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984).

messo in scena dal balletto è, infatti, un corpo meraviglioso, fonte "di una fascinazione mai venuta meno, e sempre rinnovatasi nelle forme, e nei significati, per quell'artista 'altro' [...] che è l'*artista del corpo*"³, e può quindi essere porta di accesso a un mondo fantastico.

Il fantastico si annuncia sul palcoscenico dell'Opéra di Parigi con il *Ballet des nonnes* inserito nell'opera lirica *Robert le diable* (1831) e dilaga con il "ballet fantastique" *La Sylphide* (1832), che debutta a pochi mesi di distanza, aprendo una fase davvero nuova per la danza teatrale:

A dater de *La Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr* ne furent plus possibles; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux Elfes, aux Nixes, aux Wilis, aux Pêris et à tout ce peuple étranger et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet [...]. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les *ombres* se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée⁴

Le coreografie di *La Sylphide*, come quelle del *Ballet des nonnes*, vengono ideate da Filippo Taglioni e nascono sul corpo allungato e ossuto della figlia. Marie Taglioni⁵ è allora un'interprete acclamata, che ha già suscitato il favore del pubblico di diversi teatri europei con un modo di danzare che, pur muovendosi nell'ambito di una tecnica

³ De Marinis, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, p. 25.

⁴ "A datare dalla *Sylphide*, *les Filets de Vulcain* e *Flore et Zéphire* non furono più possibili; l'Opéra fu consegnata agli gnomi, alle ondine, alle salamandre, agli elfi, alle ninfe, alle villi, alle péri e a tutto quel popolo straniero e misterioso che si presta in modo così meraviglioso alle fantasie del *maître de ballet* [...]. Questo nuovo genere portò con sé un grande abuso di organza bianca, di tulle e di tarlatana; le *ombre* si vaporizzarono grazie a gonne trasparenti. Il bianco fu quasi l'unico colore usato" (Gautier, Théophile, "La Presse", 1 luglio 1844, ora in Id., *Ecrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Paris, Actes Sud, 1995, pp. 161-164: p. 163).

⁵ Mariana Sophia (detta Marie) Taglioni nasce a Stoccolma il 24 aprile 1804 da Filippo Taglioni, allora primo ballerino presso il Teatro Reale di Stoccolma, e da Hedvig Sophia Karsten, figlia del noto cantante lirico Christoffer Karsten. Trascorre l'adolescenza a Parigi, con la madre, e qui si forma come danzatrice sotto la guida del maestro Jean-François Coulon. Trasferitasi a Vienna per perfezionarsi con il padre, che rivestiva il ruolo di , debutta il 10 giugno 1822 interpretando *La Réception d'une jeune Nymphé à la cour de Terpsichore*, su coreografia di Filippo Taglioni e musica di Gioachino Rossini. Danza anche a Monaco e, tra il 1825 e il 1827, a Stoccarda. Il 23 luglio 1827 debutta all'Opéra di Parigi in *Le Sicilien*, su una coreografia di Monsieur Anatole. I ruoli principali da lei interpretati in balletti come *La Sylphide* (1832) o *La Fille du Danube* (1836) fanno di lei un'interprete di prima grandezza, il cui nome si impone ben oltre la capitale francese. Dal 1837 al 1842 si esibirà per lunghi periodi a San Pietroburgo, ma non mancherà di toccare, nei suoi frequenti spostamenti, Vienna (1839), Varsavia (1840), Stoccolma (1841), Londra (1839-1845). Tra il 1841 e il 1846 sarà in varie città italiane, tra cui Milano e Roma. La sua ultima esibizione pubblica avviene il 21 agosto 1847, a Londra, dove danza in *Le Jugement de Pâris*, coreografato da Jules Perrot. Dopo aver trascorso alcuni anni lontano dalle scene, in una villa sul Lago di Como, a Blevio, tra il 1858 e il 1870 è di nuovo a Parigi, dove riveste l'incarico di Inspectrice des classes et du service de la danse presso l'Opéra e dove, per la medesima istituzione, coreografa *Le Papillon* (1860), interpretato da Emma Livry. Si trasferisce quindi a Londra, dove tra il 1870 e il 1880 si dedica all'insegnamento della danza presso famiglie della buona società. Muore a Marsiglia il 23 aprile 1884, nella casa del figlio Georges Philippe Marie, nato il 5 ottobre 1843 dal matrimonio con Jean-Pierre Victor Alfred Gilbert de Voisins (1832), da cui aveva già avuto una figlia, nata il 30 marzo 1836, Hedda Marie Eugénie Ernestine, poi Princesse Troubetzkoy.

ormai tradizionale, quella classico-accademica, è davvero insolito e provoca una stupita ammirazione. Tuttavia proprio con il ruolo della badessa che esce dal proprio sepolcro avvolta in un bianco e lungo saio e soprattutto con quello della vaporosa creatura aerea che trascina fuori dalla banale realtà il giovanotto di cui è innamorata trova il proprio *avatar*.

Un “genre nouveau”

Marie Taglioni è l'artista capace di incarnare e di rendere visibile il fantastico in danza creando lei stessa un “genre nouveau” che fa scuola: dopo di lei, i danzatori che ne seguono l'esempio “taglionisent”, secondo un'espressione allora entrata nel gergo del dietro le quinte⁶.

Innanzitutto sono i contemporanei a essere pienamente consapevoli del suo “genio” e a riconoscere il suo ruolo profondamente innovatore. August Bournonville, più volte suo partner sulla scena e amico intimo della sua famiglia, riconosce in lei una fonte di ispirazione del proprio stile e la considera fautrice di una fase nuova nella danza dell'epoca, in cui la solista mette in ombra il danzatore uomo e il corpo di ballo⁷. Ma le esibizioni di Marie suscitano ben presto una messe di commenti sulla stampa, abitualmente pronta a riportare notizie e a descrivere fatti, impegnata ora, invece, nel tentativo di sciogliere quello che appare come un mistero, di decriptare un linguaggio che sembra sconosciuto. A Parigi, all'epoca tempio del balletto tanto imponente da consacrare i divi del canto e della danza, le penne più acute ne colgono anche l'apporto innovatore. Prima di lei, si scrive, “la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule”⁸. Jules Janin, critico taglionista per eccellenza, afferma che «il n'y avait qu'elle au monde qui dansât ainsi [...]. C'était

⁶ Castil-Blaze, *La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832, p. 311.

⁷ Bournonville, August, *My theatre life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979 (ed. originale *Mit Theaterliv*, vol. I, 1848; vol. II 1865; vol. III, 1877-1878), p. 435.

⁸ "Prima di Taglioni, la danza non era che un mestiere, il mestiere di saltare il più in alto possibile, di piroettare come una trottole. Appare lei, e il mestiere diventa arte, la vecchia scuola crolla" (De Boigne, Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 43).

une danse toujours nouvelle»⁹ e, in un bilancio sul percorso artistico di Marie Taglioni fatto a distanza, affermerà che la ballerina aveva realizzato “une véritable révolution dans cet art charmant qu'elle a trouvé la première”¹⁰. Anche in Italia, dove Marie Taglioni arriva nella pienezza della propria maturità artistica, attesa con trepidazione da un pubblico a cui da anni arriva l'eco dei suoi successi internazionali, il diffuso stupore del pubblico di fronte alle sue esibizioni viene verbalizzato anche da un apprezzamento per il “nuovo”.

La prima serie di spettacoli offerti da Marie Taglioni al pubblico italiano, nel 1841, al Teatro alla Scala di Milano, suscita una sorpresa e un incanto palpabili: “la finitezza, l'incomprensibile magia della *Taglioni* avranno anzi bisogno di qualche altra rappresentazione per essere degnamente comprese. È cosa troppo nuova per noi questo genere di danza, perché si possa all'improvviso apprezzarla convenientemente”¹¹. A Vicenza, dove si esibisce l'anno successivo, quando, impegnata in una tournée nella penisola, tocca anche Padova e Bologna per poi tornare alla Scala, si nota che “Altre possono piacere; *Maria Taglioni* lo deve: così la bella copia di un quadro ti ferma un tratto, ma lo splendore del genio, ma il tocco della creazione, che ti commuove e ti vince, è proprietà dell'originale.”¹². Pure a Bologna, dove arriva pochi mesi dopo, si riconosce con sicurezza che “a Lei veramente debbesi il vanto di somma riformatrice dell'arte sua”¹³ e si lamenta la vecchia “azione-storico-eroico-spettacolosa ec. ec.” a cui si è da troppo tempo assuefatti rispetto alla gradita novità dei balli da lei portati¹⁴.

Le parole per dirla

La danza di *Maria Taglioni* è nitida, incomparabile. Ogni movenza è una perfetta

⁹ "Non c'era che lei, al mondo, a danzare così. Era una danza sempre nuova" (Janin, Jules, *Notice sur La Sylphide, ballet en deux actes par M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoffer*, in Gautier, Théophile – Janin, Jules – Chasles, Philarète, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres*, Soulié Editeur, Paris, 1845, pp. 4-23: p. 22).

¹⁰ "Una vera e propria rivoluzione in quest'arte affascinante che lei stessa ha trovato per prima" (Janin, Jules, "Journal des Débats", 3 dicembre 1860).

¹¹ Bermani, "Figurino della moda", 20 maggio 1841.

¹² Cabianca, J., *Maria Taglioni a Vicenza*, "Teatri arti e letteratura", anno XX, tomo 38, n. 968, 4 settembre 1842, pp. 3-4.

¹³ Minarelli, Cammillo, *La Taglioni*, "Teatri arti e letteratura", anno XX, tomo 38, n. 977, 3 novembre 1842, pp. 79-80.

¹⁴ A., Teatro del Comune, "Il Felsineo", n. 24, 15 novembre 1842.

espressione, e le meraviglie dei brevi piedi non v'ha parola che le possa dire, né invidiosa potenza di lodata imitatrice che giunga a rapirle. A contemplarla, non sai se meglio t'innamori la raccolta ed agil persona, o la verità dell'azione, o il misterioso di quelle uniche danze. Tu cerchi nell'inchinarsi della Venere dei Medici, nel dolore della Niobe, in ogni più venerata creazione degli antichi scarpelli, tu cerchi questa Silfide: e ti è forza esclamare: *Maria Taglioni non ha cosa che l'assomigli*.¹⁵

Se l'apparizione della novità, della diversità, dell'unicità porta a un profluvio di articoli scritti per fare conoscere ai lettori il calendario di una stella di prima grandezza, i fatti che si succedono nei balletti di cui è protagonista, le forme e i colori di scene e costumi, le sale ricolme di pubblico plaudente, porta anche a una sorta di afasia in chi deve trovare le parole per dire come è e come danza Marie.

Nei resoconti che la riguardano è evidente la difficoltà di farne una descrizione fisica dettagliata, prassi abituale in un'epoca in cui si ritiene che la ballerina sia una sorta di opera d'arte e che di conseguenza, al pari di una scultura o del soggetto di un quadro, debba essere descritta nei dettagli. Théophile Gautier, *feuilletoniste* abile nel dipingere con le parole grandi artiste come Carlotta Grisi, di cui nota le tonalità dell'iride e della chioma, o Fanny Elssler, di cui osserva la pienezza dei seni o l'ampiezza (eccessiva) delle gengive, di fronte a Marie ne tace l'aspetto se non per appuntare il volto modesto, le braccia allungate, il piede leggero. Alla prima, attesissima apparizione in Italia, a Milano, il giornalista che vuole fugare le voci malevole che dipingevano Marie Taglioni come donna non particolarmente avvenente non trova molto da dire se non che “fece grata impressione sul nostro Pubblico la prima comparsa d'una donna sull'estate della vita, di piacevole aspetto, di grazioso e nobile portamento”¹⁶.

Una difficoltà ancora maggiore è quella di evocare la danza di Taglioni. Si ricorre, così, a tutti i possibili espedienti della retorica che possano aiutare a dire senza dire davvero. Hector Berlioz, critico musicale del “Journal des débats” senza particolari predilezioni per la danza, dopo aver assistito a un'esibizione parigina della grande artista scrive:

¹⁵ Cabianca, J., *Maria Taglioni a Vicenza*, “Teatri arti e letteratura”, anno XX, tomo 38, n. 968, 4 settembre 1842, pp. 3-4.

¹⁶ S.a., “Teatri arti e letteratura”, n. 35, 27 maggio 1841.

Je laisse aux poètes du *feuilleton* le soin de vous décrire cette danse inconnue, cette joie douce et mélancolique, cette chaste passion, ce vol d'hirondelle sur la surface d'un lac, ces bonds de gazelle, cette fuite rapide et imprévue comme celle d'une flèche traversant à l'improviste la clairière d'un bois: ils trouveront des termes pour exprimer tout cela. Heureusement c'est leur affaire et non la mienne; je n'ai à parler à l'Opéra que du monde chantant.¹⁷

Gli stessi professionisti del *feuilleton* coreico, tuttavia, sono pienamente consapevoli della propria incapacità di uscire da un ventaglio di termini e di espressioni ormai fruste e comunque inadeguate. Esprime questo disagio ancora Gautier, notando che si trova costretto a utilizzare i medesimi appellativi ogni lunedì, giorno di uscita del proprio *feuilleton* sulla danza, e che “Mlle Taglioni, dans le cours de sa carrière, chorégraphique, a du rendre bien malheureux les pauvres feuilletonistes, forcés de faire des variations perpétuelles sur le même thème”¹⁸. Lo segnala con chiarezza anche la stampa italiana che nel 1841, alle prime esibizioni di Marie Taglioni a Milano, registra la già riscontrata lacunosità della lingua: “Sì, il vocabolario vi darà le sue parole, ma qual parola troverete in esso che non sia stata detta, e che d'altra parte possa esprimere l'indescrivibile sensazione prodotta in voi dall'ammirabile danzatrice?”¹⁹. Nel 1842, al secondo passaggio di Marie Taglioni dal Teatro alla Scala, quando la stampa nazionale aveva ormai espresso pienamente l'ammirazione per l'artista, il periodico “Teatri arti e letteratura”, dopo aver annotato brevemente il titolo del noto balletto interpretato da Taglioni e l'entusiasmo del pubblico, osserva:

Dopo quanto il giornalismo in generale ha pubblicato su questo ballo e sull'inarrivabile protagonista, questo semplice cenno potrà bastare, lasciando nel caso alla mente del lettore qualche cosa da immaginare di più, ed al suo discernimento indovinare ciò che si avrebbe potuto aggiugnere [sic] a furia di parafrasi, d'aggettivi e superlativi, onde rendere più lungo l'articolo.²⁰

¹⁷ "Lascio ai poeti del *feuilleton* la responsabilità di descrivervi questa danza sconosciuta, questa gioia dolce e malinconica, questa casta passione, questo volo di rondine sulla superficie di un lago, questi salti di gazzella, questa fuga rapida e impreveduta come quella di una freccia che attraversa all'improvviso la radura di un bosco: troveranno loro dei termini per esprimere tutto questo. Fortunatamente è affar loro, e non mio; io non ho da parlare, all'Opéra, che di chi canta." (Berlioz, Hector, “Journal des débats”, 19 luglio 1840, ora in Id., *Critique musicale 1823-1863, Volume 4, 1839-1841*, a cura di Anne Bongrain e Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 363).

¹⁸ "Mlle Taglioni, nel corso della propria carriera coreografica, ha dovuto rendere ben infelici i *feuilletonistes*, costretti a fare continue variazioni sullo stesso tema" (Gautier, Théophile, “La Presse”, 1 luglio 1844, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 161).

¹⁹ Bermani, “Figurino della moda”, 20 maggio 1841.

²⁰ S.A., *La Taglioni a Milano*, rubrica “Teatri”, anno XX, tomo 37, n. 957, 16 giugno 1842, p. 131.

Oltre che espediente retorico più o meno raffinato, ma comunque abituale, forse la dichiarazione di tanti autori impegnati nel tradurre in frasi strutturate e razionali quanto hanno visto con gli occhi è davvero frutto di una particolare qualità della danza di Taglioni. In questa direzione vanno le considerazioni fatte da un commentatore parigino, il quale osserva con lucidità la difficoltà di dire Taglioni:

Demandez-vous après avoir vu la *Sylphide* ce que vous avez surtout distingué dans sa danse et il ne se présentera d'abord à votre souvenir qu'une grâce inexprimable, une perfection tellement idéale que vous serez obligé de faire un effort pour en analyser les détails. Dans la danse de Mlle Elssler, au contraire, vous direz tout de suite et sans chercher, ce qui vous aura le plus frappé... cette facilité à détailler les mérites de sa manière prouve, à mon avis, combien elle est bornée.²¹

Vedere Marie Taglioni non significa soltanto vedere danzare una eccezionale artista, portatrice di un nuovo modo di danzare, ma vedere incarnata un'idea, vedere “la danza stessa”, vedere l'invisibile diventare visibile. Gautier scrive di lei che “est un des plus grands poètes de notre époque; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art; [...] ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même”²² e, sulla stessa linea, Barbey d'Aurevilly dirà che “Avec Mlle Taglioni, on vit danser pour la danse elle-même, pour la Rêverie, pour la Poésie, pour la Pensée et pour le Souvenir”²³. Ancora, in Italia, ci si chiede: “Chi avrebbe creduto ammirare nella Taglioni l'ideale della danza portato a realtà?”²⁴. “Something marvelous took place before our eyes as we saw the invisible made visible”²⁵: è quanto accade a una colta spettatrice danese che ricorda il proprio primo incontro con Marie Taglioni nei panni della Silfide, ruolo che peraltro già conosceva bene in interpretazioni di altre ballerine, esattamente come

²¹ “Chiedetevi, dopo aver visto *La Sylphide*, quello che davvero avete messo a fuoco nella sua danza e dapprima non si presenterà alla vostra mente nient'altro che una grazia inesprimibile, una perfezione talmente ideale che sarete obbligati a fare uno sforzo per analizzarne i dettagli. Nella danza di Mlle Elssler, al contrario, direte immediatamente e senza cercare ciò che vi avrà maggiormente colpito... questa facilità a dettagliare i meriti della sua arte prova, a mio avviso, quanto quest'ultima sia limitata” (“Journal de Paris”, 1834, ora in Tani, Gino, *Taglioni, Maria*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1975, 12 voll., vol. IX, *ad vocem*).

²² “È uno dei più grandi poeti della nostra epoca; ha capito magnificamente il lato ideale della sua arte. Non è una danzatrice, è la danza stessa” (Gautier, Théophile, “La Presse”, 13 ottobre 1836, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 27).

²³ “Con Mlle Taglioni si vide danzare la danza per la danza stessa, per la Fantasticheria, per la Poesia, per il Pensiero e per il Ricordo” (cit. in Vaillat, Léandre, *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Paris, Editions Albin Michel, 1942, p. 534).

²⁴ Buriani, Raffaele, *La Taglioni. Una scena della Silfide, e la Caccia di Diana*, “La Farfalla”, n. 45, 9 novembre 1842.

²⁵ “Qualcosa di meraviglioso prese posto davanti ai nostri occhi, poiché vedemmo l'invisibile reso visibile” (Heiberg, Johanne Luise, *Memories of Taglioni and Elssler*, “Dance Chronicle”, n. 1, 1981, pp. 14-18: p. 15, estratto da Id., *Et liv gjenoplevit i Eridringen*, 1891-1892, trad. ingl. di Patricia McAndrew).

a un giornalista russo, al quale la visione di Taglioni provoca “Passionate, tender thoughts, which humble and lift the soul, luminesce before you, wordless, from the expressions of her face, from her bright eyes. A winged, fascinating dream, elusive and undefined, plays and sports before our eyes; a dream tender and pellucid, like the Sylphide's wings”,²⁶.

La danza di Marie Taglioni, anche vista e rivista, riesce a mantenere il segreto che talvolta accompagna un certo tipo di arte, un certo tipo di danza. Eppure, è anche vero che le tante parole pensate e scritte su Marie Taglioni nei venticinque anni della sua brillante carriera riescono a dire qualcosa che, seppure vago, riesce ad essere al tempo stesso preciso. Semmai, anzi, la danza di Taglioni, proprio perché non corrisponde a parole capace di dirla, spinge la critica a cercare - e in alcuni casi a trovare - un vocabolario e modalità di scrittura insoliti²⁷. Il profluvio di aggettivi, perifrasi, immagini inventate, tradotte o ripetute in questo tentativo, peraltro spesso frustrato, crea una sorta di nube in cui in definitiva sembra distinguersi un volto, sembra affiorare un corpo danzante.

²⁶ "Appassionati e teneri pensieri, che abbattano e sollevano l'anima, emanano davanti a voi, senza parole, dall'espressione del suo volto, dai suoi occhi vividi. Un alato e affascinante sogno, inafferrabile e indefinito, si svolge e accade davanti ai vostri occhi; un sogno delicato e trasparente, come le ali di una Silfide" (Yurkevich, P.I., *Bolshoi Theatre. La Sylphide. Debut of Miss Taglioni*, "Severnaya pchela", n. 209, pp. 833-835, 6 settembre 1836, ora in Wiley, Roland John, *Images of la Sylphide. Two Accounts by a Contemporary Witness of Marie Taglioni's Appearances in St. Peterburg*, "Dance Research", n. 1, estate 1995, pp. 21-32; p. 22).

²⁷ Cfr. Wiley, Roland John (a cura di), *Marie and Filippo Taglioni in Russia*, in *A century of russian ballet. Documents and accounts, 1810-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 79-103; p. 83.



Figura 1. Estratti da testi editi e inediti scritti da contemporanei di Marie Taglioni per descriverla.

Dal corpo alla danza

Mistero del corpo

Come può un essere umano rendere visibile il fantastico proprio grazie alla propria matericità? Il corpo danzante pone lo spettatore di fronte a un mistero che sempre risiede nel corpo ma che sul palcoscenico viene mostrato, nudo. Secondo Jean-Luc Nancy

Il corpo conserva il proprio segreto, quel niente, quello spirito che in lui non è alloggiato ma disteso, espanso, esteso in ogni sua parte, tanto che il segreto non ha alcun nascondiglio, alcuna piega intima dove poter un giorno andare a scoprirlo. Il corpo non conserva nulla: conserva sé come segreto. Perciò il corpo muore, e si porta il segreto nella tomba. A malapena ci resta qualche indizio del suo passaggio.²⁸

Il corpo esposto sul palcoscenico nel suo danzare si mostra tutto nel pieno di sé e mostra quindi anche il proprio segreto, pur tenendolo nascosto. Lo spettatore che si pone di fronte all'artista danzante si pone in realtà di fronte a un sé senza nome, a un altro che è anche se stesso, e immergendosi nell'altro attraverso lo sguardo e il sentire, va a coincidere, a tratti, con l'altro, pur rimanendo se stesso. Il senso della danza sta proprio, anche, nella ostensione del corpo, nell'ostensione dell'essere umano, e nello sguardo dello spettatore che su quell'essere si appoggia.

Il mostrarsi di Marie Taglioni sulla scena, il suo errare sul palcoscenico, il suo esistere e il suo agire, hanno senz'altro avuto la forza di aprire a mondi impalpabili eppure carnalmente veri, a mondi fantastici. Anche se, per tornare a Jean-Luc Nancy, “Ogni corpo è straniero agli altri corpi: l'essere-straniero è inerente alla sua corporeità”²⁹, è pure vero che ogni corpo lascia degli indizi di sé, visibili agli altri: lo fa quando è in vita, lo fa quando è scomparso.

Come cercare, quindi, di avvicinare un corpo, tra l'altro lontano nel tempo? Come cercare di cogliere il senso di quel corpo?

Giorgio Agamben, riferendosi all'*Hypnerotomachia Poliphili*, incunabolo anonimo stampato a Venezia nel 1499, dichiara di volere situare quell'opera

²⁸ Nancy, Jean-Luc, *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009, p. 102.

²⁹ Nancy, Jean-Luc, *Indizi sul corpo*, cit., p. 111.

celeberrima, ma certamente poco letta, nel luogo proprio di una lettura, di restituirla, cioè, in una dimensione il cui tenore cosale e il suo contenuto di verità (ovvero, potremmo anche dire, riprendendo la tesi medievale dei vari sensi delle Scritture, il suo senso letterale e quello allegorico-morale) tornino a comporsi in unità. Se è vero, infatti, che ogni lettura di un'opera deve necessariamente misurarsi con la crescente distanza che il tempo insedia fra i due diversi livelli di significato, è anche vero che una lettura si dà soltanto nel punto in cui sembra ricomporsi quella viva unità che si era, in origine, consegnata alla stesura.³⁰

Ricomporre la “viva unità” dell'opera-essere umano che si fa artista d'eccezione. Tentare di trovare qual è il suono di un corpo che ha danzato, di un corpo che non possiamo vedere, trovare qual è il suo canto.

La distanza nel tempo sembra porre una ulteriore difficoltà a cogliere quello che comunque è un mistero. Ma la distanza può diventare quasi un aiuto a percepire l'altro, a favorire una percezione che, pur essendo impossibile da realizzare pienamente, può forse essere più sottile e penetrante quando è come aiutata dal setaccio degli anni, dall'inevitabile distillio di tracce e di informazioni. Non si tratta di affermare la maggiore forza degli indizi che rimangono rintracciabili rispetto a quelli che il tempo ha cancellato, la verità dei reperti che si possono scovare, portare a galla e ripulire, facendoli risplendere e incollandoli uno all'altro per strapparli all'oblio e per dare loro un senso compiuto. Nell'infinità di indizi che un corpo emana da sé, entrare in contatto con i residui che di quel corpo il tempo ha lasciato permette di aprire un varco nel buio dell'inconoscibilità che esiste tra corpo e corpo, di schiarire un'area, di intravedere qualche particolare: un dito, un gesto, uno sguardo, un piede. D'altra parte “Perché degli indizi piuttosto che dei caratteri, dei segni, dei marchi distintivi? Perché un corpo scappa, non è mai sicuro, si lascia supporre ma non identificare”³¹.

Il piede di Marie

Il piede di Marie Taglioni viene descritto e cantato da mille voci, ritratto da mille stampe. Porzione del corpo evidentemente fondamentale per la danza e in particolare per la tecnica classico-accademica, che ne ha fatto quasi il proprio simbolo, il piede

³⁰ Agamben, Giorgio, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 45.

³¹ Nancy, Jean-Luc, *Indizi sul corpo*, cit., p. 103.

appartiene alla sfera “bassa” del corpo, eppure trova nel balletto una decisa elevazione.

Marie Taglioni è la portatrice di un uso dei piedi che si sta definendo da qualche tempo ma che proprio con lei si impone come segno forte e connotante: grazie al piede allungato, calzato da strette scarpette di raso annodate da nastri che stringono la caviglia, la ballerina appare come sollevata da terra, sembra scivolare piuttosto che camminare, la linea delle gambe si allunga, tutto il corpo assume una grazia e una delicatezza insolite, pare perdere peso e acquistare slancio verso l'alto, aprire un varco verso un infinito che può sembrare quasi raggiungibile.

Il piede della ballerina acquisisce un singolare rilievo. Gautier punteggia i propri *feuilletons* di riferimenti al piede delle danzatrici di cui commenta l'esibizione, apprezzando in particolare quelli graziosi, leggiadri, minuti, arcuati, rosati, ma al tempo stesso forti, puntuti, pieni di ardore e di abilità, capaci di ricadere sulla propria punta e di conficcarsi nel pavimento come frecce robuste. Scrivendo in tarda età all'amata Carlotta Grisi, ripeterà: “Vous savez quelle folle passion j'ai eue (je l'ai encore) pour ce pied divin qui m'a fait dire, faire et écrire plus d'une extravagance et dont je conservais le chausson de satin comme une relique”³².

Ma, al di là di una parte del corpo che si trasforma in oggetto d'arte apprezzato per consistenza, forma e colore, il piede è anche il punto di unione tra la terra e l'essere umano. Quando la spagnola Petra Cámara danza, elettrizzando il pubblico parigino,

“sa gorge s'enfle, sa tête se renverse, ses long yeux se ferment, un sourire nerveux bridé sur ses dents serrées, ses bras flottent comme des écharpes, et elle paraît s'endormir et se voiler dans sa rapidité comme une libellule au milieu de la roue de gaze de ses ailes; tout entière à quelque rêve divin, elle oublie le public et ne tient plus à la terre que par le bout du pied”³³.

³² "Sapete bene quale folle passione ho avuto (e l'ho ancora) per questo piede divino che mi ha fatto dire, fare e scrivere più di una stravaganza e di cui conservavo la scarpetta come una reliquia" (lettera di Théophile Gautier a Carlotta Grisi, inizio marzo 1865, ora in *Correspondance générale*, a cura di Claudine Lacoste-Veyesseyre, Genève, Droz, 1985-2000, vol. IX, p. 37).

³³ "La sua gola si gonfia, la sua testa si rovescia, i suoi lunghi occhi si chiudono, con un sorriso nervoso trattenuto sui denti serrati, le sue braccia fluttuano come sciarpe ed ella pare addormentarsi e velarsi, nella sua rapidità, come una libellula in mezzo alla ruota di organza delle proprie ali; appartenente tutta a qualche sogno divino, dimentica il pubblico e non è più unita alla terra se non con la punta del piede" (Gautier, Théophile, "La Presse", 7 luglio 1853, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 266).

Marie Taglioni, il cui piede “se pose sans réveiller un lutin”³⁴, “voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s’entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes”³⁵. Non solo retoricamente incorporeo, il piede della ballerina acquista tuttavia concretezza anche nella fioritura di aneddoti leggendari, tra cui quello di due ballettomani di San Pietroburgo che cucinarono e mangiarono le scarpette usate in scena dal proprio idolo³⁶. Il nipote di Marie, Gilbert de Voisins, descrive due scarpette di seta nera conservate con cura dalla nonna in ricordo dell'ultima esibizione pubblica, straordinariamente strette³⁷. Alcune paia di scarpette indossate da Marie rimangono custodite in musei e collezioni private e, oltre che un feticismo diffuso, testimoniano un piede probabilmente sottile, ma certamente non così minuscolo come tanta letteratura elogiativa ha tramandato. Un confronto tra le scarpette di Marie Taglioni e quelle di Fanny Elssler, entrambe conservate presso l'Opéra di Parigi, mostra in realtà che il piede di Marie era più grande di quello della celebre collega-rivale.

La ballerina, “che muove i piedi come tutte le donne e come nessuna donna li muove; [...] il suono dei cui passi muore fra la polve del palco scenico ed il leggiadro involucro della sua scarpa sottile; che si ferma improvvisamente [...] ad un tratto sospesa al pollice del suo piede, tranquilla come una regina seduta sul suo trono di velluto”³⁸, lascia un corposo indizio di un tutto di cui possiamo cogliere soltanto un'ombra.

Vedere Marie

Oggi è possibile vedere l'ombra di Marie Taglioni anche attraverso un'iconografia

³⁴ “Si posa senza svegliare un elfo” Talbot, Elise, *II*, in S.a., *Les adieux de Mlle Taglioni suivis d'une notice biographique sur cette célèbre danseuse*, Paris, Imprimerie de J.-A. Boudon, 1837, pp. 6-7: p.7.

³⁵ “Volteggia come uno spirito in mezzo a vapori trasparenti di mussole bianche di cui ama avvolgersi, simile a un'anima felice che con la punta dei suoi piedi rosa fa appena piegare la cima dei fiori celesti” (Gautier, Théophile, “La Presse”, 11 settembre 1837, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 41).

³⁶ Cfr. Vaillat, Léandre, *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, cit.

³⁷ Voisins, Gilbert de, *Les miens*, Paris, Bernard Grasset, 1926, pp. 27. Le varie pagine dedicate alla nonna contenute in *Les miens*, autobiografia romanzata del nipote di Marie Taglioni, sono quasi interamente riportate in Id., *Le souvenir de Marie Taglioni, danseuse*, “Revue des deux mondes”, XCVI année, tome XXXIV, 1926, pp. 196-208.

³⁸ Bermiani, “Figurino della moda”, 20 maggio 1841.

particolarmente ricca, fatta di litografie, oli e sculture, oltre che di qualche rara foto che la ritrae già anziana. Questa messe di ritratti, in abiti da città o di scena, presi dal vero o immaginati, segue un percorso simile a quello che fa comunque la memoria quando l'oggetto del proprio sguardo si allontana e,

peu à peu, l'image de la personne absente se poétise, les linéaments de son visage se troublent dans l'esprit, prennent plus de régularité, et se rapprochent de plus en plus de l'idéal que chacun porte dans son coeur. Quand la personne revient, elle na pas changé, mais elle ne ressemble plus au type que vous vous étiez formé.³⁹

L'immagine di Marie Taglioni subisce senz'altro questo processo nel ricordo del pubblico parigino quando la danzatrice, nel 1837, lascia la capitale francese dopo dieci anni di acclamata presenza. Ma lo subisce pure nei ritratti, in cui le sue fattezze si stemperano in un'immagine ideale, trasformandola in icona. Le modalità con cui viene raffigurata cambiano nel tempo, in particolare tra gli anni che precedono il debutto di *La Sylphide* e quelli che lo seguono. Quando Marie Taglioni va quasi a coincidere, nella visione del pubblico, con la creatura alata che così bene ha incarnato, comincia ad essere ritratta come una creatura alata, sottile, delicata, adagiata su una candida nuvola o appena appoggiata sulla corolla di un fiore, dai minuscoli piedi appuntiti e dal volto malinconico e pudico. Queste connotazioni, sicuramente coerenti con prassi all'epoca abituali, semplificano e impoveriscono la complessità dell'artista e della donna, ma mettono pure in primo piano alcuni tratti forse appartenenti alla ballerina, sicuramente all'immagine che lei stessa prediligeva o a quella che le istituzioni che la assoldavano intendevano fare passare al pubblico e diffondere.

La realtà fisica di Marie Taglioni sembra affiorare dalle parole dei commentatori soltanto quando, donna ormai nel pieno della propria maturità e quindi ballerina nella inesorabile fase discendente della propria carriera, la sua danza ha perso quello che la rendeva diversa e, pur rimanendo una visione vaporosa e pudica come un tempo,

³⁹ "Poco a poco l'immagine della persona assente si idealizza, i lineamenti del suo volto si offuscano nella mente, assumono maggiore regolarità e si avvicinano progressivamente all'ideale che ciascuno porta nel proprio cuore. Quando la persona ritorna, non è cambiata ma non assomiglia più al tipo che vi eravate figurati" (Gautier, Théophile, "La Presse", 3 giugno 1844, ora in Id., *Ecrits sur la danse*, cit., p. 153).

dall'inarrivabile livello misterico a cui era pervenuta torna a essere donna. La danzatrice non riesce più ad essere tutt'uno con la propria danza, anzi perde terreno rispetto all'umano, che tende a prevalere e a farsi percepibile:

au bout de quelques mesures, la fatigue vient, l'haleine manque, la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent; tout à l'heure c'était une vrai sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde, si vous voulez, mais rien de plus.⁴⁰

Dalla danza al corpo

Con il passare del tempo e della vita, la donna prevarrà completamente sull'artista e anche i documenti iconografici sembrano dare un contributo consistente ad avvicinare Marie Taglioni al reale, sottraendole l'indeterminatezza del fantastico. Alcuni dei pochi ritratti fotografici di Marie Taglioni noti, presi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento, ce la mostrano in una sala di posa arredata con un tavolino di una casa borghese e un tendaggio a pieghe: una donna anziana, con un accenno di sorriso sul volto segnato dalle rughe, lo sguardo sicuro e sereno, una mano accolta quietamente dall'altra, il corpo dritto senza essere secco, i nastri tra i capelli e l'ampio abito irrimediabilmente neri, a cancellare quasi del tutto il bianco di una camicia che sbuca appena dai polsini e dal colletto.

Il corpo del danzatore classico diventa stupefacente attraverso la lenta assimilazione di una tecnica del corpo che, come altre praticate in vista di un'esibizione, artificiale non è, poiché appartiene al corpo, ma permette di rendere lo stesso corpo diverso, altro, extraquotidiano. Marie Taglioni trova sicuramente un corpo che imprime sulla propria extraquotidianità l'impronta di una dimensione fantastica: in lei normalità ed eccezionalità si intrecciano con tale compenetrazione da fare sorgere nello spettatore, anche se solo per un istante, il dubbio di trovarsi davvero di fronte a una creatura di un'altra natura o, anzi, di esserlo.

Il balletto romantico è fatto della miscela che risulta dal colore vivace di

⁴⁰ "Dopo qualche battuta, sopraggiunge la fatica, il fiato viene a mancare, il sudore imperla la fronte, i muscoli si tendono con sforzo, le braccia e il petto si arrossano; poco fa era una vera silfide, ora non è più che una danzatrice, la prima danzatrice al mondo, se volete, ma niente di più" (Gautier, Théophile, "La Presse", 24 settembre 1838, ora in Id., *Écrits sur la danse*, cit., p. 77).

ambientazioni popolari o esotiche e dal candore vaporoso di mondi ultraterreni. Colore e candore sono entrambi espressione di un anelito a una vita diversa, di una fuga da una realtà su cui comincia a calare il grigio uniforme del bitume che copre le strade delle città e “alludendo all'infinito, rendono poetico il finito”⁴¹.

Marie Taglioni raccoglie in pieno il lato bianco di questo anelito e dona agli spettatori del proprio tempo la possibilità di vederlo, incarnato in se stessa. Oltre che per le sue doti virtuosistiche ci riesce, forse, anche perché in lei la tecnica sicuramente splendente e insolita è imprescindibile da una sorta di naturalezza, di normalità, di semplicità, in un binomio di cui si possono distinguere le due componenti di un tutto, che però, da sole, non possono reggere e acquistano senso soltanto se unite. Marie Taglioni sorprende e commuove il pubblico proprio perché riesce a unire insolito e familiare: è un essere umano di cui ognuno può sentire e riconoscere sensazioni motorie già esperite ma è anche una creatura che fa trapelare il possibile, l'ignoto. Robert Schumann annota infatti in una lettera scritta a Clara Wieck nell'ottobre del 1838:

I also saw Taglioni. To say that the effect she had on me was enchanting would not be quite right; it was one of bliss; she soothes rather than excites; at the same time quite peculiar and totally natural, new and yet familiar. Well, that's the secret!⁴²

E, ancora, gli ammiratori che nel 1837, quando la ballerina lascia Parigi dopo dieci anni di successi, pubblicano *Les adieux à Mlle Taglioni*, notano come “son talent [...] offre l'assemblage *impossible* des grâces d'habitude au théâtre et de celles qui sont obligées dans le monde [...]; si l'on peut s'exprimer ainsi, *elle danse de partout*, comme si chacun de ses membres était porté par des ailes”⁴³.

⁴¹ Bodei, Remo, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008, p. 62.

⁴² "Ho inoltre visto Taglioni. Dire che l'effetto che ha avuto su di me è stato di **incantamento** non sarebbe del tutto giusto; è stato, piuttosto, paradisiaco; colpisce, piuttosto che eccitare; al tempo stesso piuttosto particolare e totalmente naturale, nuova e tuttavia familiare. Ecco, questo è il segreto!" (Lettera di Robert Schumann a Clara Wieck, 25-27 ottobre 1838, cit. in Litzmann, Berthold, *Clara Schumann: ein Künstlerleben; nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 1: Mädchenjahre 1819-1840*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1920, p. 250, ora in Muns, Lodewijk, *Marie Taglioni (1804-1884): A life on toe tip*, www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/web-presentations/taglioni/1-opening-a-box, 2010).

⁴³ "Il suo talento [...] offre l'unione *impossible* delle grazie abituali in teatro e di quelle che sono obbligate nel mondo [...]; se ci si può esprimere in questo modo, *danza dappertutto*, come se ciascuna delle sue membra fosse portata da delle ali" (S.a., *Les adieux de Mlle Taglioni suivis d'une notice biographique sur cette célèbre danseuse*, Paris, Imprimerie de J.-A. Boudon, 1837, pp. 18-19).

Pure il suo essere una donna dalle proporzioni poco canoniche e dal viso gradevole ma certamente non grazioso la rende, probabilmente, ancora più particolare e dà un ulteriore apporto alla costruzione della meraviglia. Charles de Boigne, nelle sue *Petites mémoires de l'Opéra*, osserva:

Qu'une danseuse, il y a trente ans, ait pu faire dans la danse une révolution qui dure encore aujourd'hui, c'est déjà quelque chose d'étonnant; mais que cette danseuse, cette grande révolutionnaire ait été une femme mal faite, bossue même, sans beauté, sans aucun de ces avantages extérieurs et éclatants qui commandent le succès! voilà ce qui tient du prodige, et voilà ce que nous avons vu, de nos propres yeux vu!⁴⁴

Marie Taglioni è quindi artefice di un prodigio, porta con sé l'idea di infinito che riesce talvolta a nascere nello spazio né vero, né falso, ma vero e falso al tempo stesso, del teatro. È sublime, se si intende il sublime come “quell'eccedenza di senso, quell'invisibile ultravioletto verso cui ci spostiamo ogni volta che cerchiamo di sporgerci, trasformandoci, verso gli estremi e inesplorati confini della nostra esperienza”⁴⁵.

In definitiva, però, il vero prodigio sta e rimane in Marie Taglioni intera. Già lo aveva capito l'anonimo commentatore del “Corriere delle dame” che nel 1841, di fronte alla forza della prima apparizione della diva, afferma con decisione l'assurdità di utilizzare termini arzigogolati, retorici o stantii per parlarne: “Quando la stampa periodica ha dato ai proci da comporre in parole majuscole il nome di MARIA TAGLIONI, essa ha già scritto il suo articolo, ha già dettato il suo elogio”⁴⁶.

⁴⁴ "Che una danzatrice, trent'anni fa, abbia potuto fare nella danza una rivoluzione che dura ancora oggi, è già qualcosa di stupefacente; ma che questa danzatrice, questa grande rivoluzionaria, sia stata una donna malfatta, perfino gobba, senza bellezza, senza nessuno di quei vantaggi esteriori ed evidenti che esigono il successo: ecco ciò che ha del prodigio ed ecco ciò che noi abbiamo visto, visto proprio con i nostri occhi!" (De Boigne, Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 43).

⁴⁵ Bodei, Remo, *Paesaggi sublimi*, cit., p. 182.

⁴⁶ P., “Corriere delle dame”, 20 maggio 1841.